

Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire

Jean-Christophe BRANGER

De 1892 à 1898, La Tombelle compose successivement trois suites d'orchestre qu'il fait publier dans la foulée. La première trouve sa forme définitive progressivement puisque La Tombelle semble avoir d'abord conçu deux pièces distinctes (« Aubade », « Kermesse »), qu'il dirige à Lille puis à Paris en 1892, avant de les intégrer dans un ensemble de cinq mouvements rassemblés et publiés la même année sous le titre d'*Impressions matinales*¹. Créée sous sa direction à Angers, le 19 mars 1893, dans le cadre des activités de la Société artistique de Jules Bordier², cette suite constitue la première grande œuvre orchestrale du compositeur dont trois mouvements (« Écho », Carillon » et « Aubade ») proviennent de pièces éponymes pour clavier, les deux premiers étant issus des *Pièces d'orgue* de 1888 et le dernier d'une page écrite pour harmonium en 1890³. Toutefois, La Tombelle remplace rapidement le « Carillon » par un autre, si on considère une note, inscrite probablement par

¹ Voir annexes 1 et 2.

² Le concert était entièrement consacré à des œuvres de La Tombelle. Voir Yannick SIMON, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893) : histoire d'une société de concerts populaires suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris : Société française de musicologie, 2006.

³ Une autre page « Marche nuptiale », présentée comme mouvement de la première suite, mais retranchée par la suite, est jouée le 5 avril 1887, semble-t-il à Paris, si on en juge une affiche de concert (Archives La Tombelle). De même, la « Kermesse » est donnée seule dès 1887, notamment le 24 février, par la Cercle artistique et littéraire de la rue Volney à Paris puis le 11 mai 1889 par la Société symphonique de Macon. Voir les affiches de concert conservées dans les Archives La Tombelle. Je remercie Jean-Emmanuel Filet pour avoir attiré mon attention sur ces diverses sources.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

Charles Malherbe, sur la première page d'un manuscrit de copiste qui était en sa possession : « Ce morceau, primitivement écrit pour orgue et publié sous cette forme a été retiré par l'auteur de cette suite d'orchestre, après une exécution à Orléans⁴ qui ne l'avait point satisfait, par le carillon actuellement publié⁵. » La confrontation des deux motifs explique aisément cette substitution : le premier « Carillon » (ex. 1), fondé sur une formule de trois notes en valeurs longues, confiée aux cuivres, offre des parties contrapuntiques (parfois sur pédale) pensées pour l'orgue, mais plutôt compactes et difficiles à orchestrer, contrairement au second (ex.2) qui déroule un motif plus léger et animé, mieux adapté aux violons, appelés à le prendre souvent en charge.

Exemple 1 – F. de La Tombelle, « Carillon », *Pièces d'orgue op. 23*, 3^e livraison, Paris, Richault, 1888, p. 9.

Exemple 2 – F. de La Tombelle, « Carillon », *Impressions matinales*, partition d'orchestre, Paris, Richault, 1892, p. 1.

⁴ D'après un programme conservé dans les archives familiales, La Tombelle dirige son œuvre le 4 mai 1894, lors d'un concert donné avec le concours de la Société des concerts populaires d'Orléans.

⁵ La Tombelle, *Impressions matinales*, partition d'orchestre, ms d'un copiste et ms autographe (« Kermesse » uniquement), complété de l'édition complète, F-Pc, Ms 1314.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

La Tombelle compose ensuite *Livre d'Images*, quatre pièces dont il interprète au piano un extrait (« Fileuse ») à Paris en 1895 puis l'intégralité à Bordeaux, le 16 septembre 1895, dans le cadre des activités de l'Association amicale de la Colophane, avant que Jules Danbé n'assure la création de la version orchestrale à Paris, au Cercle artistique et littéraire, le 30 mars 1897. La Tombelle dirige ensuite son œuvre à Toulouse (1899) puis à Paris (1900) et à Lyon (1901)⁶. Dans l'intervalle, il compose quatre *Tableaux musicaux* dont les trois premiers mouvements sont interprétés à Bordeaux, le 1^{er} mai 1897, sous la forme d'une réduction pour quatuor à cordes et piano, tenu par le compositeur, lors d'un nouveau concert de la Colophane. La Tombelle interprète l'ensemble de la suite au piano, l'année suivante à Paris, le 3 avril 1898, au cours d'un concert de la Société académique des Enfants d'Apollon, sans doute avec succès, puisqu'il dirige, dans ce même cadre, la création de la version orchestrale, le 11 mai 1899, salle Érard⁷.

Deux notices biographiques, dont une est rédigée par La Tombelle lui-même⁸, mentionnent également une quatrième suite d'orchestre, la *Suite féodale*, qui aurait été conçue avant 1906, mais ni les archives familiales, ni la presse que nous avons consultée, ne font état de programmes comportant cette œuvre dont il ne subsiste curieusement aucun manuscrit ou édition.

La suite d'orchestre : un genre éminemment français

Les trois suites, aujourd'hui répertoriées et aisément accessibles⁹, offrent un aspect inattendu dans la production protéiforme de La Tombelle qui, parallèlement, s'exprime avec succès dans des genres *a priori* plus sévères, comme les *Pièces d'orgue* opus 23 (1888) et 33 (1890-1891), le *Trio avec piano* (1895) ou le *Quatuor à cordes* (1897). Aussi, pourquoi La Tombelle explore-t-il, certes sur une durée relativement courte, un genre que certains jugent médiocre et dépassé ? En 1879, Édouard Lalo affirme sans ambages, à propos du titre à donner à son *Concerto russe* : « Je repousse absolument le titre de Suite pour mon dernier morceau ; les *Suites* de Massenet, Godard, Guiraud, Ries, Raff,

⁶ Voir annexe 1.

⁷ Voir annexe 1.

⁸ Voir *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, 1906, p. 460, et F. de La Tombelle, [Notice autobiographique], *Piano-revue*, mai 1914.

⁹ Voir annexe 1.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

Hoffmann, Holstein, etc. etc. m'ont fait prendre le mot en dégoût ; c'est une étiquette usée, il faut en trouver un autre¹⁰. »

Depuis 1870, la suite rencontre en effet un succès croissant auprès de certains compositeurs français, tels Massenet ou Saint-Saëns¹¹, car elle plaît au public et forme un pendant, voire une alternative, à la symphonie, « d'essence plus germanique » et dénuée de tout élément pittoresque. Au contraire, la suite d'orchestre « permet d'introduire dans la musique orchestrale tout ce qui ne convient pas au style d'une symphonie : la fantaisie thématique et rythmique, la liberté de la structure et du développement, le pittoresque instrumental, l'intention descriptive et évocatrice, liée ou non à l'exotisme¹² ». Elle convient donc mieux au tempérament du public français, plus attiré par l'opéra que par la musique instrumentale, d'autant qu'elle se pare parfois d'une touche patriotique particulièrement sensible après la défaite de Sedan, les *Scènes alsaciennes* de Massenet constituant à cet égard l'exemple le plus connu.

Au lendemain de la première exécution de la suite d'orchestre que Bizet extrait de sa musique de scène de *L'Arlésienne* (1872)¹³, le critique de *La Chronique musicale* porte un regard pertinent sur le genre et sa conception dont La Tombelle sera encore largement redevable :

Cette nouvelle forme de composition instrumentale est décidément en faveur auprès des musiciens de notre jeune école. [...] La suite d'orchestre telle que la comprennent MM. Massenet, Guiraud, etc. est une *suite* de tableaux de genre et de scènes descriptives : sa forme rappelle assez la disposition de ces vieilles pièces instrumentales, composées de motifs populaires, de chansons variées, d'airs de danse et quelquefois de fugues ou de morceaux fugués, qui furent le premier cadre de la symphonie. [...] Veut-on procéder seulement par analogie avec la musique moderne, je crois qu'il faut rattacher la suite orchestrale à la catégorie du ballet et du mélodrame, c'est-à-dire à ce genre de compositions instrumentales qui ont pour but de peindre à notre esprit une action scénique que la pantomime ou le drame expliquent à nos yeux. [...] Il me paraît en résulter que la suite

¹⁰ Édouard LALO, lettre à Otto Goldschmidt, Paris, 20 octobre 1879, dans Édouard LALO, *Correspondance*, éditée par Joël-Marie FAUQUET, Paris : Aux amateurs de livres, 1989, p. 133-134.

¹¹ Massenet compose principalement sept suites d'orchestre, les *Scènes pittoresques* et les *Scènes hongroises* étant les plus diffusées. Voir annexe 2.

¹² Joël-Marie FAUQUET, « Suite », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2003.

¹³ Nous excluons de notre réflexion les suites d'orchestre composées à partir d'une œuvre préexistante (pièces pour piano, opéra, ballet, musique de scène), à l'exception de celles de Bizet qui s'inscrivent durablement au concert.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

d'orchestre bien que purement instrumentale, présente plus d'affinités avec la musique dramatique qu'avec la symphonie¹⁴.

La suite d'orchestre offre dès lors certaines affinités avec le poème symphonique puisqu'elle se fonde souvent sur un élément extra musical, explicite dans son titre ou dans celui de chaque mouvement¹⁵ qui est, en revanche, relativement bref par rapport au genre lisztien dont la complexité formelle n'est pas comparable à celle des mouvements d'une suite. Cette correspondance s'observe toutefois implicitement quelques années plus tard lorsque, en 1894, l'Académie entérine une évolution sensible depuis le début des années 1870¹⁶, en intégrant officiellement dans son règlement des envois de Rome, « le poème symphonique, la suite d'orchestre et la musique de chambre¹⁷ », après avoir admis la symphonie en 1846. Deux ans plus tard, le critique du *Ménestrel* déplore cependant la faveur excessive dont bénéficie le genre auprès des pensionnaires de la Villa Médicis lorsqu'il rend compte de la création du *Poème carnavalesque* de Charles Silver en 1896 :

Nos jeunes musiciens commencent à abuser de cette forme un peu trop facile qu'on appelle la suite d'orchestre, et qui devient d'une banalité désespérante. S'ils ne veulent point, par crainte des chefs-d'œuvre consacrés, se risquer dans le domaine de la symphonie pure, ne peuvent-ils donc prendre la peine de chercher une forme symphonique autre que la suite d'orchestre, qui n'exige ni plan ni méthode, ne présente aucune difficulté, et par cela même ne peut donner une idée exacte de leur savoir et de leurs facultés¹⁸ ?

Parmi ces jeunes musiciens, Gustave Charpentier occupe une place remarquable, car ses *Impressions d'Italie* reçoivent, lors de leur création en mars 1892, un accueil particulièrement éclatant qui ne faiblira pas, cette suite d'orchestre, composées lors du séjour romain, étant appelée à être jouée régulièrement du vivant du compositeur.

¹⁴ H. MARCELLO, « Revue des concerts », *La Chronique musicale*, 1^{er} janvier 1874, cité par Hervé LACOMBE, *Georges Bizet*, Paris : Fayard, 2000, p. 610.

¹⁵ Sur cette question, voir notre article « Transcender le message lisztien : Massenet et le poème symphonique. Des suites d'orchestres à *Thaïs* », *Musicologies nouvelles*, n° 1, 2016, p. 135-143.

¹⁶ Voir Alexandre DRATWICKI, « Les envois de Rome des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914) », *Revue de musicologie*, 91/1, 2005, p. 133-134.

¹⁷ Alexandre DRATWICKI, « Les 'impressions de voyage', source d'inspiration pour les pensionnaires compositeurs de la Villa Médicis (1880-1910) », *Ad Parnassum*, n° 7, avril 2006, p. 8.

¹⁸ Cité dans DRATWICKI, « Les envois de Rome des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914) », p. 134.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

Le succès retentissant de cet ouvrage n'a probablement pas échappé à La Tombelle qui semble l'avoir même pris comme modèle pour titrer et agencer sa première suite qui, on l'a vu, est composée semble-t-il rapidement en 1892 à partir de pièces préexistantes. Certains mouvements entrent en résonance : « Aurore », « Aubade » et « Kermesse » peuvent respectivement faire écho à « Sur les cimes », où résonne aussi un carillon, « Sérénade » et « Napoli », cette dernière pièce étant imprégné de motifs populaires dansants particulièrement appréciés de La Tombelle. Mais ce dernier s'est peut-être aussi souvenu du sous-titre de la *Suite algérienne* de Saint-Saëns, qui, telles la « Cavalcade » et la « Kermesse », s'achève sur une marche et atteste encore de cette volonté des compositeurs de traduire un souvenir ou un sentiment personnel face à un événement ou une situation : « Impressions pittoresques d'un voyage en Algérie ».

Cependant, les suites de La Tombelle témoignent avant tout de la préoccupation renouvelée du compositeur pour l'histoire et l'éducation par la musique populaire dont les références se déclinent de différentes façons.

Un hymne à la nature et à la musique populaire

Les *Impressions matinales* constituent d'abord un hymne à la nature, perceptible à travers trois mouvements. « Aurore » s'articule en deux sections contrastées qui, soutenues par un vaste crescendo, évoluent de *sol* mineur à *sol* majeur pour figurer un lever de soleil que Grieg avait déjà si bien mis en musique dans *Peer Gynt*. En raison des liens qui l'unissaient au compositeur norvégien¹⁹, La Tombelle ne pouvait méconnaître ce mouvement introductif de la première suite qui fut acclamée lorsque Grieg la dirigea en décembre 1889 à Paris²⁰. Les arabesques de croches et doubles croches de la mélodie initiale, confiée à la flûte, ne sont d'ailleurs pas sans lien avec celles de Grieg (exemple 3 et 4) exposées par le même instrument.

¹⁹ Voir notre article « Fernand de La Tombelle (1854-1928) : “un savant et un gentilhomme de la musique” », *Revue de musicologie*, t. 97, 2011, p. 382.

²⁰ Voir Henri BARBEDETTE, « Revue des grands concerts », *Le Ménestrel*, 5 janvier 1890, p. 5.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »



Exemple 3 – La Tombelle, « Aurore », *Impression matinales*, partition d'orchestre, Paris : Richault, 1892, p. 1.



Exemple 4 – Grieg, « Au matin », *Peer Gynt*, suite n° 1, partition d'orchestre, Leipzig : Peters, s. d., p. 1.

Un autre effet de « plein air » anime la pièce suivante, « Écho ». Cette courte pièce fait alterner un solo de cor anglais (ex. 5) avec l'ensemble des cordes qui, dans un dialogue ininterrompu, reprend *ppp* avec sourdines, mais harmonisé (ex. 6), chaque motif exposé *mf* par l'instrument soliste dont le pouvoir expressif particulier est souligné en des termes éloquents par Berlioz :

C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez²¹ noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *Lointain*, qui la rend supérieure à toute autre quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs²².

La scène rupestre de La Tombelle s'apparente d'ailleurs à la « Scène aux champs » de la *Symphonie fantastique* où le même instrument dialogue en écho avec un hautbois placé « derrière la scène »²³.



Exemple 5 – La Tombelle, « Écho », *Impressions matinales*, p.29

²¹ Dans la *Revue et Gazette musicale*, où le traité fut d'abord édité en feuillets de novembre 1841 à juillet 1842, Berlioz avait écrit « toujours » et non « assez ». Voir Hector BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, édité par Peter BLOOM, New Berlioz Edition, Kassel : Bärenreiter, 2003, p. 540.

²² Même référence, p. 178.

²³ Hector BERLIOZ, « Scène aux champs », *Symphonie fantastique*, partition d'orchestre, Kassel : Bärenreiter, 1971, p. 72.



Exemple 6 - La Tombelle, « Écho », *Impressions matinales*, p.30

Le « Carillon » égrène ensuite, dans un allegro en forme de rondo-sonate, un ostinato mélodico-rythmique (exemple 2), à la fois sonore, léger et plus ou moins marqué, lequel peut évoquer les sonorités cristallines d'un instrument à clavier situé dans un beffroi. Lors du refrain, le carillon se superpose, en outre, à un motif qui renforce cette sensation d'un hymne à la nature, celui-ci, joué à la flûte, étant assimilable à un chant d'oiseau.

Une sensation singulière de « plein air » se dégage dès lors de toutes ces pages qu'un chroniqueur a joliment formulée au lendemain d'une exécution de la première suite en 1901 :

Les *Impressions matinales* de M. de La Tombelle, sont de même construites avec une solidité élégante et fine et avec une fraîcheur d'impression rare. Les jolies, les exquises pages que l'aubade et que l'écho ! Nous serions bien surpris si M. de La Tombelle n'avait cherché ses thèmes en courant les champs en avril, quand les haies fleuries commencent à vivre aux premiers rayons de soleil²⁴.

Peu avant leur création à Angers, Jules Bordier soulignait d'une façon générale la séduction mélodique des œuvres de La Tombelle :

La musique de ce compositeur est de la musique aimable. La facture en est toujours châtiée et conçue dans la forme des anciens maîtres, néanmoins des harmonies piquantes viennent parfois nous prouver que leur auteur se tient au courant du mouvement de l'École moderne. Habitué de Bayreuth,

²⁴ [Anonyme], « Le premier concert populaire », *L'Ouest-artiste*, 1^{er} décembre 1901.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

M. de La Tombelle attache malgré tout une grande importance à l'inspiration mélodique et au charme qui semble en découler²⁵.

La Tombelle se montre en effet attaché à la qualité mélodique de ses motifs, dont l'origine, lorsqu'ils ne sont pas de lui, est souvent difficile à établir, en particulier dans le cas des suites d'orchestre, contrairement à d'autres pièces clairement composées à partir de thèmes périgourdins notamment²⁶. Ses trois suites puisent toutefois dans une même inspiration populaire qui, sans compter les références à la nature, se décline sur plusieurs plans.

Dans *Livre d'images* et *Tableaux musicaux*, La Tombelle se réfère d'abord constamment au conte ou à la légende, voire au monde de l'enfance, que Bizet (*Jeux d'enfants*, 1871) puis Fauré (*Dolly*, 1893) avait déjà célébré. Leur source est diffuse (« Il était une fois... », « Conte bleu ») ou plus précise lorsque sont évoqués des titres connus, tel « Perdu dans la forêt » qui semble se référer au *Petit poucet* ou *Hansel et Gretel*. D'autres constituent des clichés narratifs, comme « La Reine Berthe filait... », qui préfigure la « Fileuse » de Fauré. La Tombelle se montre encore plus explicite lorsqu'il note, au début de sa partition des « Joueurs de vielle », la légende qui l'a inspiré : « Pendant l'hiver de 1709 deux enfants joueurs de vielle et montrant la lanterne magique, moururent de froid, ensevelis sous la neige, près d'un banc du Palais-Royal. »

Corollaires du conte et de la légende, la danse ou la chanson populaires d'autrefois constituent deux marqueurs distinctifs des suites de La Tombelle. La chanson s'exprime, elle aussi, soit par un simple titre générique un peu archaïque, comme « Aubade », soit à travers une référence plus précise. Ainsi, sous-titrées explicitement « Pot-pourri sur des airs populaires (Le Pont cassé, la Monaco, Saint Antoine) », les « Ombres chinoises » rendent hommage au célèbre théâtre d'ombres de Dominique Séraphin (1747-1800), auteur de spectacles mettant en scène des piécettes pour enfants dont *Le Pont cassé* était la plus célèbre. La famille de Séraphin, qui perpétue la tradition jusqu'en 1870 environ, est célébrée lors de l'exposition universelle de 1889 où sont présentés des archives et du matériel de scène de Séraphin, notamment celui du *Pont cassé*. La Tombelle en prit peut-être connaissance à cette époque d'autant que Arthur Pougin rend compte de la manifestation dans un article du *Ménestrel* citant le motif musical du *Pont cassé* dont il souligne la popularité :

²⁵ Jules BORDIER, « Profils d'artistes », *Angers-Artiste*, 5/24, 18 mars 1893.

²⁶ Voir notre article « Fernand de La Tombelle et la musique du Périgord », *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum*, sous la direction de Sylvie DOUCHE (Aedam Musicae, à paraître en 2020).

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

On connaît encore, au moins par tradition, ce refrain devenu classique d'une de ses pièces les plus populaires, *le Pont cassé*, qui a réjoui pendant trois quart de siècle tant de générations enfantines et rendu fameux le nom du fondateur du théâtre des Ombres chinoises²⁷.

Les deux autres, « La Monaco » et « Saint-Antoine » faisaient sans doute partie du répertoire de Séraphin, bien que nous n'ayons trouvé aucune trace de la dernière, contrairement à la première, intégrée dans divers recueils depuis sa reprise par Béranger²⁸.



Exemple 7 – « Le Pont cassé », dans Arthur POUGIN, « Le théâtre à l'exposition universelle de 1889 », *Le Ménestrel*, 24 novembre 1889.

Musical score for 'À la Monaco' in 2/4 time, G major. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'CHANT.' and 'Con moto.' with lyrics 'A la Mo-na-co L'on chas-se, l'on dé-chas-se, A la Mo-na-'. The second staff has lyrics '-co L'on chasse comme il faut. Les demoi-sell's qui ne sav'nt pas dan-'. The third staff has lyrics '-ser, On leur fait fai-re la chaine an-glai-se; Les de.moi-sell's qui ne sav'nt pas dan-ser, On les fait tour-ner tout en rond.' and ends with 'D.C.'.

Exemple 8 – « À la Monaco », dans Jean-Baptiste WECKERLIN, *Nouvelles chansons et rondes enfantines*, Paris : Garnier, 1886, p. 63.

Les danses anciennes ou populaires interviennent également à plusieurs reprises dans les suites de La Tombelle, à travers un simple titre, telle la « Pavane » des *Tableaux musicaux* (ex. 9), très stylisée dans l'esprit de celle d'un Fauré, ou bien par le biais de marches sur lesquelles sont construites la « Cavalcade » ou la « Kermesse » : ces deux pièces conclusives, marquées par leurs rythmes pointés

²⁷ Arthur POUGIN, « Le théâtre à l'exposition universelle de 1889 », *Le Ménestrel*, 24 novembre 1889.

²⁸ Voir Dietmar RIEGER, *La chanson française et son histoire*, Tübingen : Narr, 1988, p. 139 et *Musique des chansons de P.J. de Béranger*, Paris : Perrotin, 1847, p. 16.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

et une orchestration riche en percussion, deviennent des danses fédératrices d'un groupe social et se dotent d'une forte valeur éducative à laquelle La Tombelle était particulièrement sensible²⁹.



Exemple 9 – La Tombelle, « Pavane », *Tableaux musicaux*, réduction pour piano, Lyon : F. Janin et fils, 1898, p. 2.

L'écriture musicale répond aussi bien à la dimension narrative qu'à la couleur archaïque évoquée. Dans « Il était une fois... », les instruments solistes se substituent à une voix imaginaire, La Tombelle exigeant une grande souplesse agogique qui, exprimée dans les consignes d'interprétation (« Comme un récit » ; exemple 10) ou les variations incessantes de tempi, s'inscrit dans la lignée de *Schéhérazade* de Rimski Korsakov³⁰ dont le pouvoir narratif des instruments est également souligné par de multiples indications, notamment dans le « Récit du prince Kalendar ».



Exemple 10 – La Tombelle, « Il était une fois », *Livre d'images*, réd. pour piano, Lyon : F. Janin et fils, p. 2.

²⁹ Voir « Fernand de La Tombelle (1854-1928) : “un savant et un gentilhomme de la musique” », p. 396

³⁰ Voir Nicolai RIMSKY-KORSAKOV, *Shéhérazade*, partition d'orchestre, Elenburg, s.d.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

On ne sera pas surpris de rencontrer par ailleurs des épisodes en forme de choral, genre qui, outre sa dimension œcuménique, puise ses racines dans une tradition éducative religieuse du peuple par le chant. Ainsi, un choral joué aux vents forme un couplet de la « Kermesse » (*Impressions matinales*)³¹ tandis qu'un autre joué par les mêmes instruments interrompt à plusieurs reprises la course angoissée qui anime « Perdu dans la forêt » du *Livre d'images* (exemple 11).



Exemple 11 – La Tombelle, « Perdu dans la forêt », *Livre d'images*,
réduction pour piano, p. 39.

Cette pièce reste d'ailleurs une des rares à présenter des épisodes chromatiques (mélodiques ou harmoniques), l'harmonie des trois suites restant le plus souvent diatonique, voire modale (exemple 10), mais dans une conduite tonale, notamment aux moments des cadences. La Tombelle aime aussi faire résonner des quintes à vides pour donner un ton archaïque à certains épisodes, comme « Carillon », « Il était une fois³²... », ou « Les joueurs de vielle » qui constituent, aussi bien par leur motif que l'alternance modale majeur/mineur, un indéniable hommage au dernier lied du *Wintereise* de Schubert.

³¹ F. de La Tombelle, « Kermesse », *Impressions matinales*, p. 14 sqq.

³² Voir « Carillon », *Impressions matinales*, Paris : Richault, 1892, p. 6-7 et « Il était une fois... », *Livre d'images*, part. d'orchestre, Lyon : F. Janin et fils, 1896, p. 30.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

Exemple 11 – La Tombelle, « Les joueurs de vielle », *Tableaux musicaux*, part. pour piano, Lyon : F. Janin et fils, 1898, p. 2.

Exemple 12 – Schubert, « Der Leierman », *Wintereise*, Peters, s.d., p. 120.

L'accompagnement participe à cette recherche d'archaïsme, notamment dans *Livre d'images*, où certains motifs sont délicatement accompagnés d'un simple contrechant apte à donner l'impression d'un bicinium que Massenet recherche aussi dans *Le Jongleur de Notre-Dame*³³.

L'orchestration de cette deuxième suite s'oppose d'ailleurs à celle de la première, plus étoffée, la troisième pouvant constituer en quelques sorte une synthèse entre les deux dans ce domaine. Mais, d'une façon générale, La Tombelle s'inscrit dans une filiation française, empruntée notamment par Saint-Saëns, en confiant souvent ses thèmes à des solistes qu'il soutient par de discrètes formules d'accompagnement. Ses suites exigent d'ailleurs un orchestre traditionnel avec les bois par deux et des instruments relativement plus rares, comme le cor anglais, la harpe et quelques percussions (triangle, cymbale, grosse caisse), particulièrement dans les « Kermesse » et « Cavalcade ». Les trois suites se distinguent aussi par leur traitement subtil des cordes, souvent divisées, et réclamant des modes de jeu diversifiés.

³³ Voir Jean-Pierre BARTOLI, « Le langage musical du *Jongleur de Notre-Dame* : historicisme, expression religieuse et système musico-dramatique », sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Alban RAMAUT, *Opéra et religion sous la III^e République*, Saint-Étienne : PUSE, 2006, p. 311-313.

Jean-Christophe BRANGER, « Les suites d'orchestre de Fernand de La Tombelle : un hommage à la musique populaire. »

La structuration des mouvements est en relation avec cette recherche de simplicité populaire, La Tombelle privilégiant le plus souvent des formes ternaires (ABA', ABB') et, plus rarement, rondo ou rondo-sonate (« Carillon »).

Les suites d'orchestre de La Tombelle témoignent ainsi d'une incursion dans l'univers musical de la miniature et de la concision que le compositeur n'avait pas exploré à grande échelle, si l'on fait exception de quelques mélodies avec orchestre. Marquées par une couleur et un esprit propres à la musique française, elles dénotent une volonté d'éduquer le peuple par la musique en composant des pages qui, en apparence simples et accessibles, s'opposent à une tradition germanique et constituent un double hommage : hommage à une tradition populaire française, particulièrement revivifiée en France depuis les travaux de la *Schola cantorum*, mais aussi hommage au monde de l'enfance que le compositeur célébrera dans d'autres compositions, comme *Le Quatre mains du premier âge*, (1920) ou son *Prélude pour un conte de fées*, extrait de l'*Album pour enfants petits et grands* (1924).

Les suites d'orchestre de La Tombelle forment dès lors un pont entre celles de Massenet, de Bizet (*Jeux d'enfants*) et des œuvres comme *Ma Mère l'Oye* (1910) de Ravel ou la *Suite française* de Poulenc, dont certains mouvements font parfois écho aux trois suites que nous venons de présenter³⁴.

³⁴ Voir annexes. La *Suite française* (1935) de Poulenc, nettement plus tardive, enchaîne successivement sept mouvements dont les titres évoquent certains de La Tombelle : « Branle de Bourgogne », « Pavane », « Petite marche militaire », « Complainte », Branles de Champagne », « Sicilienne » et « Carillon ».

Annexe 1 – Genèse, publication et diffusion des suites d'orchestres de La Tombelle

Année	Titre	Publication	Exécutions
1887 (24/02)	« Kermesse »		Paris (Cercle artistique et littéraire)
1889 (11/05)	« Kermesse »		Macon (Société symphonique de Macon)
1892 (14/02)	« Aubade », « Kermesse »		Lille (Société des concerts populaires), La Tombelle, dir.
1892 (22/03)	« Aubade », « Kermesse »		Paris (Cercle artistique et littéraire, rue Volney), La Tombelle, dir.
1893 (19/03)	<i>Impressions matinales</i> « Aurore », « Écho », « Carillon », « Aubade », « Kermesse »	Paris : Richault, 1892	Angers (Association artistique), La Tombelle, dir.
1894 (4/05)	<i>Impressions matinales</i>		Orléans (Société des concerts populaires), La Tombelle, dir.
1896 (14/05)	<i>Impressions matinales</i>		Paris (Salle Erard, Société académique des enfants d'Apollon), La Tombelle, dir.
1896 (4/07)	<i>Impressions matinales</i>		Rouen (Exposition nationale et coloniale), La Tombelle, dir.
1897 (30/03)	<i>Livre d'images</i>	Lyon : F. Janin et ses fils, 1896	Paris, Cercle artistique et littéraire, Jules Danbé, dir.
1899 (11/03)	<i>Livre d'images</i>		Toulouse (La Tolosa), La Tombelle, dir.
1899 (11/05)	<i>Tableaux musicaux</i>	Lyon : F. Janin et ses fils, 1898	Paris (Salle Érard, Société académique des enfants d'Apollon), La Tombelle, dir.
1900 (24/05)	<i>Livre d'images</i>		Paris (rue Clauzel, Société académique des enfants d'Apollon), La Tombelle, dir.
1901 (3/03)	<i>Livre d'images</i>		Lyon (Association symphonique de Lyon), La Tombelle, dir.
1901 (novembre)	<i>Impressions matinales</i>		Rennes (Concert populaire), Carboni, dir. Source : <i>L'Ouest-artiste</i> , 1/12/1901
1903 (18/02)	<i>Tableaux musicaux</i>		Tunis (Orchestre du Casino), Paul Frémaux, dir.
1912 (30/01)	<i>Impressions matinales</i> (« Aubade », « Kermesse »)		Tourcoing, La Tombelle, dir.
1923 (23/04)	<i>Livre d'images</i>		Périgueux (Union symphonique), La Tombelle, dir.

Annexe 2 - La suite d'orchestre après 1870

Bizet <i>L'Arlésienne</i> (1872)	Prélude	Minuetto	Adagietto	Carillon	
Massenet <i>Scènes pittoresques</i> (1874) suite n° 4	Marche	Air de ballet	Angélus	Fête bohème	
Saint-Saëns <i>Suite algérienne</i> (1880)	Prélude (en vue d'Alger)	Rhapsodie mauresque	Rêverie du soir	Marche militaire française	
Massenet <i>Scènes alsaciennes</i> (1881) suite n° 7	Dimanche matin	Au cabaret	Sous les tilleuls	Dimanche soir	
Charpentier <i>Impressions d'Italie</i> (1891- 1892)	Sérénade	À la fontaine	A mules	Sur les cimes	Napoli
La Tombelle <i>Impressions matinales</i> (1892)	Aurore	Écho	Carillon	Aubade	Kermesse
La Tombelle <i>Livre d'images</i> (1896 ?)	Conte bleu	Il était une fois...	Perdu dans la forêt	Cavalcade	
La Tombelle <i>Tableaux musicaux</i> (1897-1898)	Pavane	Les joueurs de vielle	La Reine Berthe filait	Les ombres chinoises	
Ravel <i>Ma Mère l'Oye</i> (1910)	Pavane de la Belle au bois dormant	Petit poucet	Laideronette, impératrice des pagodes	Les entretiens de la Belle et de la Bête	Le Jardin féerique